

## アポリネールの美術批評

——『キュビズムの画家たち』を中心に——

中 川 信 吾

今日、アポリネールの名は否応なくキュビズムに結びつけられているように見える。われわれが目にする殆んどすべて（と云ってよいであろう）の美術史の解説書には彼の名が、今世紀初頭のこの美術における革新運動の指導者、指導者として登場する。そこには必ずと云ってよいほど彼の『キュビズムの画家たち』の一部が、この運動の理論的な支えとして、あるいはまたこの運動の重要性を示す証拠として引用されている。そしてまたわれわれの常識も、まさにアポリネールが生前に刊行した唯一の美術評論集である『キュビズムの画家たち』というその題名によりかかって、いわば自明の理として、アポリネールとキュビズムとの密接な関係を疑おうとしなかったのである。

しかし最近になって、『美術時評』<sup>注①</sup>の表題の下にアポリネールが一九〇二年から一九一八年の彼の死に至るまで当時の様々な新聞雑誌に書き続けた美術批評の殆んどすべてが発表され、また『キュビズムの画家たち』の成立と構成に関する詳細な研究が出版されるに及んで、われわれはあたかもキュビズムの運動の解説書であるかのように見られてきた『キュビズムの画家たち』を、別の角度から見なおす必要にせまられているように思えるのである。

以下私は、アポリネールの美術批評、特にキュビズムに関する評論を追いながら『キュビズムの画家たち』を再検討して見たい。

★

アポリネールがいつ頃から美術に興味を抱くようになったのかは明らかではない。しかしすでに一九〇二年にドイツで書かれた三つの記事は(それらは今日、アポリネールの最初の美術批評とされている)彼の美術への興味がその頃すでに芽生えていたことを示している。それらの記事が平凡なものであったにせよ、かなりはやくからアポリネールの内に美術への興味があったことに注目してよいであろう。おそらく彼の内のこの美術への胎動がなかったならば、一九〇四年の彼の画家たち(ドラン、ウラマンク、なканずくピカソ)との出会いからただちに彼が大きな成果を引き出すことはなかったと思われるからである。これらの画家の友人たちとの交際からやがて美術批評家アポリネールが誕生することになるのである。

一九〇五年、アポリネールは相ついで二つのピカソ論を発表した(「ラ・ルヴュ・インモテル」誌四月号、及び「ラ・ブリュム」誌五月十五日号<sup>註⑥</sup>)。アポリネールがピカソと知り合ったのは前述の通り一九〇四年、しかも秋のことであった。それから約半年後に彼はこれらのピカソ論を書いたことになる。しかも後者「ラ・ブリュム」誌の評論は、アポリネールの最初の本格的な美術批評であると同時に、美術史的に見れば文字通り最初のピカソ論でもあったのである。アポリネール二十五才、そしてピカソはと云えば、彼の絵がいわゆる公青の時代<sup>註⑦</sup>から公桃色の時代<sup>註⑧</sup>に移行する頃、二十四才の貧困にして無名の一青年画家にすぎなかった。誰もがここにアポリネールの眼識を、先見の明を見ないわけにはいかない。そしてこの眼識と先見の明は、なによりもあらゆる批評に必須の条件な

のであり、アポリネールの美術批評のあらゆる欠点をおぎなって余りあるものである。今日われわれはそのことがその後の美術の流れによって充分に証明されたのを知っている。

アポリネール自身、このピカソ論を重視していた。一九一二年彼は『ミケランジェロからピカソへ』と題して発表した一文のなかにその一節を引用し、また『キュビズムの画家たち』に収められているピカソ論の前半の部分はごくわずかの訂正をほどこした、この一九〇五年のピカソ論そのものである（この点に関しては後述する）。われわれもその重要性を認めて少し長いが次にその全文を引用してみたい。

「 若者たちⅡ画家、ピカソ

われわれが知ったとき、すべての神々は目醒めるのだ。人間が抱きつづけてきたおのれについての認識から生れ、尊宗的とされてきた人間に似る汎神論の神々は、なおまどろみ続けている。しかし、その永遠の眠りにもかかわらず、神聖な歓喜の幻に似る人類の姿を映して、その眼はみひらかれているのだ。

その眼は、つねに太陽をみつめようとする花々のように注意深い。おお、つぎることのない歓びよ、この眼でみる人びとがいるのだ。

（そのころ）ピカソは、われわれの記憶の蒼空にたゆたい、神性を傾ちもって、形而上学者どもに劫罰をくだした人びとの姿をじっとみつめ（てい）た。飛翔に揺れうごく彼の空、洞窟にさす光のように重くたれこめた彼の光、それらはなんと敬虔にみちたものであろうか。

そこには教義問答も知らないで旅してきた子供たちがいる。彼らは立ちどまる。すると雨も（降り）やむのだ。『みてごらん！ あ、その建物の前にたくさんの人々がいる（あ、その建物に、ほら、あんなに人が）、でも着物

はみんなみすばらしいね。』抱かれたこともないこの子たちは、沢山のことを知っている（一）。お母さん、うんと可愛がってね！ 彼らは跳ぶことができる。彼らがやつのける軽業のおかげで、彼らはだんだん利口になっていくのだ。

もう愛されることもないその女たちは憶い出にふけている。今日、彼女たちはそのはかない幻想にすっかり心を奪われてしまった。彼女たちは祈ろうともしない。憶い出にだけ敬虔なのだ。彼女たちは古い教会のように夕闇のなかに蹲っている。諦めきっているのだ。藁の冠を編むために、その指はやがて動きだすことであろう。だが昼になると、彼女たちの姿は消えてしまうのだ。沈黙のなかでひとり心を慰めているのだろう。彼女たちは沢山の扉を越えてきた。むかし母親は赤ん坊が悪い授かりものをしないようにと、揺籃を見守っていたものだった。彼女たちが身をかがめると、母親の優しさを知って嬰兒はほほえんだものだった。

彼女たちはしばしば感謝した。そしてその手のしぐさは、瞼のようにふるえていた。

凍てつくような霧につつまれて、老人たちはほんやりと待っている。物思いにふけるのは子供たちだけだ。遠い国々をめぐり、けものの鬨いののがれ、ほこりに髪をこわばらせ、こうして生きてきた老人たちは、もう当然のような顔をして物乞いできるのだ。

他の乞食たちは生きること身を擦りへらしただけだった。病人や、ビッコや、ごろつきばかりだ。青いままであるのに、もう地平線ではなくなってしまった目的地に着いたとき、彼らはびっくりしてしまう。みんな年とって、数えきれぬほどの象の群を集めて小さな城を運ばせようとした王さながらに、狂人となってしまった。花と星とを取りちがえる旅人たちもいる。

二十五才で死ぬ牡牛のように老けた若者たちが、乳呑児に乳をふくませ月に向って抱いていった。

清らかに澄んだある日、女たちは黙り、そのからだは天使のようになって、その眼差しがふるえている。

危険にあつても、彼女らは心のうちではほえんでいる。彼女らは、無邪気な罪を懺悔するために、なにか怖いことを待っているのだ。

一年のあいだ、ピカソは、こうしたじめじめした濡れた海底のように青く、あわれみを誘う絵を描きつづけた。憐憫がピカソを一層苛酷にした。斜めに横切る人びとのうえに、家々と向いあつて、からだをぐったりとのぼしたまま首を吊っている一人の男を広場が支えていた。彼方に処刑されたものたちが贖主を待っていた。網は不思議なことに、屋根裏部屋から突きでているのだ。ガラスは窓辺の花々で燃えていた。

部屋のなかでは、ランプの光で、貧しい絵描きがふさふさとした髪の子を描いていた。寝台の傍らに脱ぎすてられた女の靴は、やさしい急きこみを仄めかしていた。

この熱狂のあとに静謐が訪れた。

絵が情熱の力と持続とを訴えるために、あるいはその色をあつめ、あるいはその色を鮮明にし、あるいはその色を漂白するとき、また、肉襦袢の輪廓をえがく線があるいはたわみ、あるいは交叉し、あるいは伸びきるとき、金ピカ衣裳をつけたアルカンは生きてくるのだ。

父親の自覚が四角い部屋のなかでアルカンを変形させる。その妻は、冷たい水でからだを濡らし、夫が操り人形にするように、細くすんなりした自分をうっとりみとれている。傍らの暖炉が家馬車をあたためている。美しい歌が入りまじり、天気を呪いながらおもてを兵士たちが通っていく。

愛は飾られるとき素晴らしいものとなる。そしてわが家で生活する習慣が父親としての感情を倍化してくれるのだ。子供は母を天に近づける。ピカソにとって、妻は神の栄光をうけた無垢のものでなければならなかった。

初産を待つ母親たちは、おしゃべりな鴉と不吉な前兆に怯えたのであろうか、もう子供を欲しがったりはしなかった。

クリスマス！ 彼女たちは、馴れた猿や、白馬や、熊のような犬にかこまれて、未来の曲芸師を分娩した。

うら若い姉妹は、平均をとりながら曲芸師の大きな玉にのって、この玉で光をはなつ天体の運動をまねしようと工夫している。まだ年ごろでないこの娘たちは、純潔について不安を抱いているのだ。動物たちが娘のために宗教的な神秘を教えてくれたからである。アルルカンが女たちの栄光を助ける。彼らは男性でも女性でもなく、彼女らに似ている。

色はフレスコのように艶消しされ、線はかたい。だが、生命の境におかれた動物までも人間的であり、その性は判別しがたい。

異種交配の獣たちは、エジプトの半神のように考えている。無口なアルルカンは、病的な感受性のため張りがなくなった頬と顔をもっている。

この曲芸師たちとむかしの道化師とを一緒にするわけにはいくまい。道化師の観客には敬虔であることが要求されていた。なぜなら、道化師は鍛えあげた敏捷さで沈黙の儀式を取りおこなうものであったからだ。こうした違いが、われわれの画家のデッサンが時にギリシャの陶工の構図に似ることがあろうとも、この両者を区別するものなのである。彩色土のうえでは、髻面のおしゃべりな司祭が命数つき諦めきった動物を生贄に捧げていた。だがピカソの画布のうえでは、男らしさは髻では示されない。痩せた腕や顔面の筋のなかに現われているのだ。そして動物は神秘的となる。

遁れ、変り、つらぬく線にたいするピカソの好みが、線をかくドライ・ポイントに独自なものとされる、あの効

果を生みだす(した)のである。そこでは世界全体の様相が「色彩を変えることによって形を変えてしまう光によって」いささかも損われることがない。

「いかなる詩人、彫刻家そして他の画家たちにもましてこのスペイン人」(このマラガ人)は悪寒のようにわれわれを蒼白にする(した)。彼の思索は沈黙のうちにその姿を現わす(した)。彼方から、十七世紀のスペイン人のあらっぽい装飾と構図の豊かな遺産が立ちあらわれる(た)。

(そして)彼を知っている人々は、いまではすっかり彼の特徴となっている素早い荒々しさの窺われる、むかしの彼の絵を憶い出す(した)。

美の追求における彼の執拗さが、「彼をその道へと導いたのである。そこには精神的にはラテン民族以上のものが、律動的にはアラブ民族以上のものが認められるのである」(「芸術」のなかのあらゆるものをそのとき変革したのである)。<sup>注⑧</sup>」

これは美術批評というよりは、一種の抒情詩、散文詩というべきものではないだろうか。ピカソの《青の時代》《桃色の時代》のどんな絵でもよい、その絵を思い浮かべながらこの文章を読むとき、われわれはアポリネールの最上の詩が与えるのと同じ感動をそこから受けるのである。後にアンドレ・ブルトン<sup>注⑨</sup>はまさにこのピカソ論を引用しながら次のように書いた。

「ギョーム・アポリネールはこの魂で美術批評をしたのだ《キュビズムの画家たち》についての彼の《美的省察》は、おそらくは何よりも彼のこの上ない感受性を賞揚すべきなのだ。彼のピカソは全く脈動しているではないか?」

ここにはまさしくアポリネールの美術批評の本質をついた言葉がある。天才は天才を知ると云うべきであろうか。たしかにこのピカソ論には、ある作家の処女作にはある意味でその後のその作家のすべてがある、と云われる意味においてアポリネールの美術批評がまさに先取りされていると云えるのだ。しかし少し結論を急ぎすぎたようだ。この点についてはまた後に論ずることにして、今はもう少しアポリネールの美術批評の発展の跡をたどって見よう。



アポリネールが美術批評家としての地位を確立したのは、一九一〇年二月、日刊紙「アントランシジャン」*Intransigeant* の《芸術生活 *La vie artistique*》欄を担当しはじめてからである。以後彼は、一九一四年五月まで同紙で、ついで第一次大戦まで「バリ・シュルナル」*Paris-Journal* 紙上で、連日のように美術時評を書きつづけるのである。更に彼は、彼自身が編集する雑誌「レ・ソワレ・ド・パリ」*Les Soirées de Paris* またドイツの「デル・シュトルム」*Der Sturm* 誌などで《新しい画家たち》を擁護しつつけるのである。

しかし一九〇五年のピカソ論から一九一〇年までの五年間、アポリネールの美術批評は中断していたわけではない。まだキュビズムは誕生するかしいかではあったが、<sup>注⑩</sup>フォーヴィスムの名を冠された新しい絵画の流れが、世間の激しい批難のまっただなかで、苦しい闘いをしていたのである。ドラン、そしてウラマンクの友人であったアポリネールが彼らを擁護したのは当然であつたであろう。しかし、純粹な色彩の高揚にその基礎を置くフォーヴィスムの理論そのものもアポリネールの美学を形成する上にはかりしれない影響を与えたように思われる。一九〇七年、彼は「フォーブの中のフォーブ」<sup>注⑪</sup>マチスを次のように賞讃する。

「あなたの作品の雄弁さは、何にもまして、色と線の組み合わせから来る。このことにこそ画家の技術というも



のは存するのであり、一部の皮相な精神が今日なお信ずるように、物象の単なる再現に存するのではない。

アンリ・マチスは着想を積み上げてゆき、色と線を用いて絵を構築していつて、その結果ついに、組み合わされたものが生命を獲得し、論理的なものとなり、ひとつの色一本の線でもとりのぞけば、全体を数本の線と数個の色のでたらしめな寄せ集めに還元せずにはすまないような、一個の閉ざされた組織体をなすにいたる。

混沌に秩序をあたえること、これこそ創造である。」

ここにはすでにその後のアポリネールの美術論の根幹となる思想が見てとれよう。すなわち、絵画芸術の目的は物体の単なる再現にあるのではなく、色と線による造形によって混沌に秩序をあたえることにある、という確信があるのである。

一九〇八年六月、ル・アープルで開かれた「現代美術クラブ」展のカタログの序文のなかでアポリネールはこの思想をさらに発展させている。<sup>注6</sup>

アポリネールは書く。

「造形の本質―純粹性、統一性、真実性という観点からすれば、なまの自然など一顧の価値もないものなのだ。

……

美という魔物は永遠ではない。……

しかるに、植物、石、波、人間などを崇拜する絵画芸術家はいまだにその跡を絶たない。……

焰は絵画の象徴であって三つの造形の本質が光を放ちながら燃えている。

焰は、どのような異質なものの存在をも許さず、その触れるものをただちにその一部としてしまふ純粋さをもっている。

焰は、たとえ分割されることがあっても、その一つ一つの火がもとの焰と相似するという、魔法のような統一性をもっている。

さらに焰は、何人も否定しえぬその光によって、崇高なる真実を示しているのだ。……

今日、西洋のすぐれた絵画芸術家は、自然の權威を物ともせず、おのれの純粋性を貫きとおしているのだ。……

われわれはあらゆる色を識っているわけではない。一人一人が新しい色を創りだすのだ。

ともかく絵が存在しているとしよう。画像はそれ自体で完結する完全なものなのである。……

神はみな、おのれのイメージにしたがって創造する。画家もそうなのである。……

芸術家は、なによりも非情たらしとする人間である。彼らは苦心して、非情なものゝの痕跡、自然のどこにも見あたぬ痕跡を求めるのだ。

それらこそ真実なのであって、それ以外の現実というものを、われわれは知らない。

しかしながら、あらゆる時代に通用する現実というものを発見することはできない。現実はずねに新しいものとなるであろう。

さもないければ、それは「それ自身自然の一体系」、自然よりも惨めな一体系にすぎなくなってしまうのだ。

そうなった場合、憐れむべき真実は日々遠のき、曖昧となり、現実から遊離して、ついには絵画を、同種類の人の關係を便利にするためにしか役立たぬ、造型という体裁をもった文字の状態に陥れてしまうであろう。

今日、自分ではそれを気づかずにくうした記号を再生産している機械を見つけたことは、いとも簡単なことなのである。」

われわれが右のような文章を『キュビズムの画家たち』の表題の下に読むとき、この文章をアポリネールのキュビズムの理論に対する理解のあらわれであり、キュビズムへの賞讃、さらにはキュビズムへの擁護と受け取るのは、むしろ当然なことだと云えよう。しかし、この文章のオリジナルは先に書いたように一九〇八年六月の現代絵画展のカタログへの序文なのであり、そこに出品した画家たちは、ボナール、ブラック、ドニ、ドラン、デュファイ、フリエス、マンギャン、マルケ、マティス、メツァンジエ、ピュイ、ルドン、ルオー、セリュジエ、シニャック、ヴァロットン、ヴァン・ドンゲン、ヴラマンク、ヴュイヤール等であった。これらの画家たちのなかで、のちにキュビズムとよばれるようになる探求に当時すでにのり出していたのは、一九〇七年ピカソの「アヴィニヨンの娘たち」に深い衝激を受けたブラック<sup>註</sup>だけだったのではあるまいか。としてみればアポリネールがここで云う芸術家Ⅱ画家とは決してキュビズムの画家たちではあり得ない。それらはむしろ先に引用したマチス論に代表されるフォーヴィスムの画家たちを中心としたものであったと考えられよう。焰を絵画の象徴と云い、一人一人が新しい色彩を創り出す、と彼が書くとき、彼の脳裏に、マチス、ヴラマンク、ヴァン・ドンゲンなどのあの燃えるような色彩

が浮んではいなかったであろうか。

しかし皮肉なことに彼の敬愛するピカソそしてブラックに始まる一つの力強い流れが、やがて野獸<sup>フョービズム</sup>を追いはい、まさに彼が絵画芸術の一つの理想としたあの真実の追求を別の面から始めることになるのである。立方体<sup>キューブ</sup>の前に色彩は色あせる。なぜなら純粋な色彩は形態的なものを弱めるからである。逆に云うと、色彩のない灰褐色の明暗法のなかで、形態的なものはより切実に肉づけされるのである。（われわれが日常経験するように白黒写真の方が、カラー写真より、もっと彫刻的な効果を持っている。）このようにしてキュビズムは、次第次第に厳密になつていく形態<sup>フォーム</sup>の研究のために、ついには色彩を犠牲にせざるを得なくなるのである。たしかにそれもアポリネールが云う自然のどこにもない造形の追求、つまり創造の方式であるには違いない。アポリネールはすでにキュビズムのはじめからそのことを充分に認識してはいたのである。そしておそらくはここからアポリネールのキュビズムを前にしてのジレンマがはじまるのだ。

同じ一九〇八年十一月、ブラックはカーンワイラー画廊ではじめての個展をひらいた。この展覧会はキュビズムの歴史の上できわめて重要な意味を持つものであった。というのは、この新しい傾向の絵画がはじめて一般の注目をあつめたのはこの展覧会なのであり、またこの新しい絵画にキュビズムという名称が与えられるものになった立方体<sup>キューブ</sup>という言葉がはじめて一般の知るところとなったのも、この展覧会であつたからである。批評家ルイ・ヴォークセルは「ジル・ブラス」紙上に次のような批評をのせた。<sup>注⑩</sup>

「ブラック君は、たいそう大胆な青年だ。ピカソとドランの人だましの作品が、彼を元気づけたのだ。おそらくまた、セザンヌの様式とエジプトの静的な美術の思い出とが、極度に彼にまといつているのだらう。彼は金属のような形のゆがんだぞんざいな人物たちを制作しており、それはおそらく単純化されている。かれは形態<sup>フォーム</sup>を軽蔑し

て、風景、人物、そして家など一切を、幾何学的図形に、立方体<sup>立方体</sup>に還元している。だがここでは彼を嘲笑するのはよしにしよう。彼は大まじめなのだから。」

ルイ・ヴォークセルは当時高く評価されていた「ジル・プラス」紙の美術批評家であり、彼の批評は当時の一般的な、アカデミックな意見を代表していたと云ってもよいであろう。ちなみに、一九〇六年のサロン・デ・ザンデパンダン展で『野獣<sup>ワイルド</sup>』という言葉<sup>言葉</sup>(これが野獣派<sup>ワイルド・スタイル</sup>の名の起りとなる)を最初に用いたのも彼であった。

アポリネールはこの個展のカタログの序文でブラックを擁護する。しかしアポリネールがそこで讚美するのは何よりもブラックの抒情味<sup>抒情味</sup>であり、また彼の芸術家としての生き方なのであり、決してキュビズム的傾向ではないことに注意する必要がある。

「この人はジョルジュ・ブラックである。彼の生き方はまさに賞讃に値する。彼は情熱的に美に向って邁進し、そして、まるで苦もなくそれを達成する。……

彼はもはや自分の周囲にあるものに何ものも負うてはいない。彼の精神は、現実<sup>レアリテ</sup>の黎明を意志的に引き起こしたのだ。そしてここに於て一つの宇宙的な再生<sup>ルネサンス</sup>が、彼自身の内部や外部に、造形的な形で再現するのである。彼は微妙きわまりない美を表現し、その真珠のような絵はわれわれの理性に虹の輝きを与えるのである。

色彩に満ち、この世にはめったに例の見出せない抒情味<sup>抒情味</sup>は、調和の恍惚で彼を充たし、彼の楽器は、聖女チエチリアがみずから奏でるかのようだ。

彼の谷間には青春の蜜蜂が、羽音高く蜜を吸い、無垢の幸せが彼の文明化したテラスに安らう。  
この画家は天使なのだ。……

画家にとって、詩人にとって、すべての芸術家にとって——そしてこれが彼らを、他の人びと、特に科学者と区別するのだが——各々の作品は、それぞれ個有の法則を持つ新しい宇宙となるのである。

ジョルジュ・ブラックは倦むことを知らぬ人であり、彼の絵画の一つ一つは、彼以前の誰も<sup>注⑧</sup>が未だ試みたことのない努力の記念碑なのである。」

この批評を先に引用したルイ・ヴォークセルの批評と比較すると、誰の目にもその違いは明らかであろう。前者が技術的、理論的批評であるとすれば（それがブラックに対する揶揄であるにせよ、そこにキュビズムの技法が明確に示されていることに変わりはない）、アポリネールのそれは、まさに詩的、心情的であると云い得よう。ここにあるのもアンドレ・ブルトンの云う一九〇五年のピカソ論の魂なのである。



さて、ルイ・ヴォークセルに代表される、いわゆるアカデミックな批評家の批難、攻撃、さらには一般民衆の無理解にもかかわらず、ピカソやブラックを中心とするキュビズムの運動は、次第に若い世代の多くの画家たちを巻き込み、一九〇九、一九一〇年には一つの流派を形成するまでに発展した。だがアポリネールのキュビズムに対する態度は、何か煮え切らないものである。

一九一〇年（この年からアポリネールの美術批評家としてのいわば独立がなされたことは先に書いた通りである。以後彼は、ほとんど連日のように大小の公募展、個展の批評を書きつづける。）三月の第二十六回アンデパンダン展には、メッツアンジェ、ドゥローネー、ル・フォコニエ、デュシャン、グレーズなどがキュビズム的傾向を代表する作品を出品した。勿論アポリネールは批評を書く。しかしアポリネールがまず讃辞を呈するのは依然とし

てマチスであり、ヴラマンクその他のフォーヴィスムの画家たちであり、彼らの作品に見られる調和と色彩なのである。さらに彼がキュビスムの画家たちを批評の対象とするときにも、彼は決してキュビスムという名を用いてはいないのだ。一九一八年になって當時を回想してアポリネールは、すでに巷間に流布していたこの名称を用いなかった理由を「キュビストあるいはキュビスムという語に関して言えば……サルモンと私は慎重にその語を用いることをさせていた。というのはそれがわれわれには、いやしい、輕蔑的なものに見えたからである」と弁解しているのだが、しかし彼がこの傾向を持つ画家たちに対して与えた當時の評言を見るならば、それだけの理由からではないと思えるのである。彼はあたかもキュビスムという流派の存在を認めたくないかのようなのである。たとえば彼はメッツアンジェの作品を評して云う。「ジャン・メッツアンジェは堅固に構成された裸婦を出品している——ある人たちは石造の裸婦だと云うかも知れない……」。彼は多くの画家たちにはやりとげられないような仕事に——多分多少は冷静に——とりくんでいる。<sup>註⑨</sup>「またル・フォコニエに対しては「彼は彼の探求を、氣高さと尊嚴の方へ、美を犠牲にしてまでおし進めている。」と書く。これらは決して自分の好む流派の作品に対する熱狂的な評言とは云えないであろう。

たしかに、同じ一九一〇年の秋のサロン・ドートンヌについての批評のなかで、アポリネールははじめてキュビスムという名称を用いる。しかしその調子は、今述べたような態度を一步もでるものではなかった。

「キュビスムの奇妙な示威運動について多少語られているようだ。よく事情を知らないジャーナリストたちは、この運動に造形についての形而上学を見ている。しかしそれは、そんなものでは全くないのだ。それは、強い個性を持ち、その上、自己の秘密を誰にも明かしたことのない一人の芸術家によって描かれた公表されたことのない作品の、何ら力強さのない平板な模倣にすぎない。この偉大な芸術家の名はパブロ・ピカソという。サロン・ドート

ンヌに出品されたキュビズム、それは他人の禪で角力を取る類のものだ。<sup>注⑤</sup>」

このかなり辛辣な批評は、具体的にはメッツアンジェとル・フォコニエに向けられたものだが、しかしここには当時アポリネールのキュビズムに対する態度が浮びでていて興味深い。彼にとつては、キュビズムの名のもとにピカソ（そしておそらくはブラック）の美術における冒険が、他の画家たちの試みと同一視されることが耐えられなかったのである。アポリネールがピカソに対して抱いた友情、そして敬愛の念は、その出会い以来、決してアポリネールから離れることはなかった。（それは彼の死の瞬間まで変わることなく続くであろう）「他人の禪で角力を取る」という強い表現は、アポリネールがピカソと他の画家たちとを厳密に区別していたことをこの上なく示している。

しかしキュビズムの運動は、そんなアポリネールの個人的な感情をよそに、ついには当時の美術における前衛的運動の代名詞の観を呈するに至るまで拡大、発展するのである。

一九一一年春、第二十七回アンデパンダン展には、キュビズムの最初の大規模な集団示威運動がおこなわれる。

あの現代絵画史上に名高い第四十一号室に結集した若い画家たち（ドゥローネー、グレーズ、マリイ・ローランサン、レジュ、ル・フォコニエ、メッツアンジェなど）の作品は、まさに真のスキヤンダルをまき起した。「観衆は憤慨し、批評家は敵対しつづける。四月二〇日付『ジュルナル』紙に、ガブリエル・ムーレーはこう書いている。

『……あたらしさ、かれらのあたらしさなるものは、野蠻への、原始的未開へのあともどりであり、自然と生命とのあらゆる美の無視と誹謗からなっているのだ……。』……ギョーム・アポリネールだけが、四月二一日の「アン

トラシジャン」紙上でこれらの新傾向を擁護している。『いままさに、飾り気のない、地味な芸術が形成されつつあるが、その外見はまだ生硬なこともあるけれども、ほどなく人間味をそなえることだろう。<sup>注⑥</sup>』」



たしかにアポリネールの「アントランシジャン」におけるこの批評は、彼をしてこれらのグループの主導者と印象づけるものかも知れない。他の批評家の批評と比較するとそれは無理からぬことであろう。しかし彼の批評を詳細に検討して見るならば、そこにあるのはキュビズムのスタイルに対する擁護というよりはむしろ、彼のアヴァン・ギャルドの運動一般に対する擁護なのだということがわかるであろう。一九〇八年の「造形の三つの本質」に盛られたあの精神が、ここにもあると云えるのである。彼のアンデバンダン展へのこの批評はまず前年、一九一〇年の夏に死んだ税関吏ルソーへの追悼<sup>⑧</sup>ではじまる。そしてそこで大半のページを費したあとで「この展覧会のあらゆる努力とあたらしさが今年はそのに集まっている」<sup>⑨</sup>第四十一室の批評にとりかかるのだが、彼はここでも流派としてのキュビズムの名を挙げることを慎重にさせているのである。実際に彼がこの名称を用いるのはただ一度「メツツアンジエがここではいわゆるキュビズムの唯一の信奉者である」<sup>⑩</sup>と書くときだけなのだ。あたかも他の画家たちはキュビズムの信奉者ではないかのように。しかし彼がキュビズムという名を用いないとしても、彼がこの新しい絵画をなんとか世の批難、攻撃から擁護しようと努力しているのは先に述べたように事実である。しかしその時でさえ、彼が現実の作品よりもむしろ未来の作品に期待をかけているかのような表現（「……ほとんど人間味をそなえることだろう」）を用いるのはなぜだろうか。そしてまた彼がこれら新傾向の画家たちのなかで真先にとりあげるのが、一般的にはもっともキュビズム的ではないとされていたドクローネーであり、「その力強く生き生きとした彩色」であり、「ドラマチックな力強さ」<sup>⑪</sup>であるのは（両者とも明らかにキュビズム的傾向ではない）、はたして偶然であろうか。

われわれはそこに、彼自身の嗜好と（一九一一年一月八日付けのアルダンゴ・ソフィシイに宛てた手紙のなかでアポリネールは書いている。<sup>⑫</sup>）「私にとって現代の若い画家たちのなかで最も注目すべき人たちは次の五人です。

まだこのことを書いたことはありませんが、いずれ書こうとは思っています。

A B C 順に、——ドラン、デュフィ（小品に対して）、マリー・ローランサン、マティス、ピカソ。

お互いに全く違つたしかし非常に力強い、強烈な個性をもつた五人です。」マリー・ローランサンに対する全く個人的な理由<sup>注⑤</sup>を別にすれば、ここにあるのはあの一九〇五年のピカソ論、一九〇七年のマチス論、一九〇八年の「造形の三つの本質」以来変わることはないアポリネールだと云えよう。彼が敵対する世論や批評から擁護しなくてはならないと考えている若い画家たちの作品との間でジレンマに陥っているアポリネールの姿を見出すのである。私が先に述べたアポリネールのジレンマとはこのことに他ならない。彼自身、後に、アンドレ・ブルトンに宛てた手紙のなかでそのことを次のように書いている。<sup>注⑥</sup>

「……私が、不当だと私が思うことに対しては（ちつともすぎでないことですら）あまりにもはげしく弁護したので、しばしば、私がとくに熱狂するのは、私が大して好きでもないのに故なくして攻撃されている物事に対してだ、と思われたほどののです。」

このジレンマはキュビズムがますます大きな運動となり、ますます世間の風当りが強くなるにつれて深まってくる性質のものであったように思われる。

一九一一年六月、彼自身がその実現を援助したブリュッセルにおける第八回アンデパンダン展のカタログの序文でアポリネールはついにキュビズムという名称を受け入れる。

「今年パリのアンデパンダン展において、彼らの芸術的理想を共に示した新しい画家たちは、彼らに与えられたキュビストという名称を受け入れている。

しかしながら、キュビズムは一つの体系<sup>システム</sup>ではない、そのことは実に様々な彼らの才能のみならずこれら芸術家た

ちの表現方法の相違が明白に示している。

だが一つの点で彼らは結びつけられている……それはキュビストがこの芸術の一分野を拡大するために、デッサンと着想の点で原則に戻ろうと望んでいることである。……

……キュビズムの真の意味——それは、芸術の新しい非常に高められた表現だが、しかし才能ある多くの人々を束縛する体系ではないということである。<sup>注⑥</sup>

ここにもキュビズムを一つの流派として見ることをいさぎよしとしない(彼は二度もそのことをくりかえす)アポリネールの態度がにじみでていると云えよう。

しかしながら次第にキュビズムを擁護するアポリネールの調子は高まっていくように見える。だがそこにもやはりわれわれは、先にあげたアンドレ・ブルトン宛の手紙に見られるような彼の態度をそのなかに認めないわけにはいかないのである。一九一一年のサロン・ドートンヌの批評にアポリネールは書いた。

「数多くの美術批評家のなかで、私が彼らの努力を知り、彼らの作品を愛している芸術家を擁護しているのは、ほとんど私一人のようである。彼らの表現の重要性を示しているサロン・ドートンヌにおける彼らの作品をもてなした嘲笑は、彼らの芸術には何らの関係もないものである。<sup>注⑦</sup>」

ここにアポリネールが云う嘲笑とは、たとえば次のようなものであった。

「……わたしは会場で、不意にこんな会話の一部に驚かされた。『このサロン・ドートンヌってのはルーヴルの第二勢力だね。』『へえ、なぜだい?』『ルーヴルには方形の<sup>サロンのサロンの</sup>間しかないが……こっちは立方体の間があるんだからね!』(ルイ・ヴォークセル、「ジル・ブラス」紙十月一日)<sup>注⑧</sup>

「キュビズムの未来とはいえば、わたしはその創始者ピカソ氏ご同様、かれの模倣者であるメッツアーンジェ、

ル・フォコニエ、グレーズなど各氏のキュビズムの未来ともども真暗だと思ふ、とありていに云うことをゆるしていただく。……キュビズムは全面的にであれ、否であれ、その遺言をすでにのべおわっているのだ。つまりそれは、抱負だおれの無力と、ひとりよがりの無知の白鳥の歌なのだ。」(ガブリエル・ムーレー、「ジュルナル」紙九月三〇日)<sup>注⑧</sup>

アポリネールは反撃する。彼ははじめてキュビズムが「一つの体系では全くないが、たしかに一つの流派を形成している」ことを認める。彼はまたキュビズムのなかに「昨今の浅薄さをはるかに超越する……不朽の様相」を認める。それは「気高く慎みのある芸術」なのであり、「今日、フランスの芸術のなかで最も崇高なもの」なのである。しかしそうは云いながらもアポリネールが次のように続けるとき、

「キュビズムは、人々が望むと望まざるとにかかわらず、そこから偉大な作品が生まれ出るであろうような、必然的な反動なのである。なぜなら、これら若い芸術家たちの否定しがたい、と私は思う、努力が不毛のままであることがあり得ようなどと、考えることができるか？」<sup>注⑨</sup>

やはりわれわれは、彼の熱狂的な語調にもかかわらず、キュビズムに対する彼の留保を見ないわけにはいかないのである。アポリネールは、すでに数々の傑作を生み、いわば自立的な運動だと考えられているキュビズムの運動を、何かそこから更に新しいものが生まれ出るための一つの段階、一時的にして必然的な反動と考えようとしたのであった。

★

ではたしてアポリネールが考える偉大な作品は、若い芸術家たちの努力の末に生まれ出たのであろうか。そう、

たしかに、アポリネールの目にはついに「決定的な作品」が生まれたのである。それはロベール・ドゥローネーの作品であった。(アポリネールがすでにドゥローネーの生き生きした彩色を賞讃したことは先に述べた。)

一九一二年春のアンデパンダン展への批評のなかでアポリネールはドゥローネーへの讃歌を熱狂的にうたいあげ

る。

「偉大な出来事、それは文句なくロベール・ドゥローネーと新印象主義<sup>注⑤</sup>との接近である。間違いなくドゥローネーの作品はこの展覧会で最も重要なものだ。彼の作品はパリ市は絵画による表現という以上のものである。この作品には、イタリアの偉大な画家たち以来おそらくは失われていた芸術についての概念が立ち現われている。この作品には、これを描いた画家のすべての努力が要約されていると同時に、……現代絵画のすべての努力が要約されているのだ。……構図は単純で崇高である。そして人々がいかにこの作品の価値を低く見ようとしても、次のような真実に逆らうことはできないであろう——これこそ絵画、真の絵画なのであり、人々が久しく見ることがなかったものなのである。<sup>注⑥</sup>」

「あえて云おう。もはや擬古主義やキュビズムの探求が問題なのではないのだ。

これこそ、われわれがもうずいぶん長いこと慣れ親しむことをやめてしまっていた激情とくつろぎとによって制作された、崇高にして大胆明快な絵画である。その単純、大胆な構図は、幸いにも、幾世代もの間フランスの画家たちが新しいもの、力強いものとみなしてきたすべてのものに結びついている。いかなる主張も、また驚かそうとか侮蔑にしようとかいいういかなる野心もなく、いまここに現代絵画の歴史に一時期を劃す重要な作品があるのだ。<sup>注⑦</sup>」

アポリネールのドゥローネーに対するこのようなあけっぱなしの讃辞は、すでに何回も引用してきた他のキュビズムの画家たちに対する、何かもってまわったように見える批評と比較すると極めて興味深いものである。ここに

はあのピカソ論、マティス論、ブラック論に見られた調子が再び見い出されるのだ。しかしここではとくに、「現代絵画のすべての努力が要約されている」「もはや……キュビズムの探求が問題なのではない」「現代絵画の歴史に一時期を劃す」といった表現に注意しよう。そこにはキュビズムがついに乗り越えられたのだと考えているアポリネールが見てとれるであろう。

アポリネールがドゥローネーの絵画のなかに見い出したのは何よりも色彩の復活であった（「偉大な出来事、それは文句なくロベール・ドゥローネーと新印象主義の接近である」）。すでに見たようにアポリネールは彼の色彩への愛着を決して捨てたことはなかった。あの燃えあがるフォーヴィズムの色彩によって美術への目をひられたアポリネール、また彼自身のうちにあるきわめて感覚的、官能的な詩人としての本質からいって、彼が色彩的なものに強い興味を持ちつづけたのは極めて当然なことだったのである。ところが彼がその起源と獨創性とを誰よりもよく知っているると自負するキュビズムの絵画は、すでに述べたように色彩のない、いわば禁欲的な絵画であった。とすれば、彼がドゥローネーの作品に見い出した色彩の復活は、彼を喜ばせ、そして何よりも彼を安堵させたに違いないのである。彼はジレンマからついに解放されるのだから。それだけではない。アポリネールは考える、ドゥローネーの絵画、いわばフォーヴィズムの色彩とキュビズムの造形とを結びつけた彼の絵画には、したがってアポリネールが以前から主張しつづけてきた絵画＝造形の理想のすべてがあるのではないかと。彼はそれをあらたにオルフィスムと名付けるのである。<sup>注⑩</sup>

★

われわれは『キュビズムの画家たち』が刊行される直前までのアポリネールの美術批評をキュビズムに対する批

評を中心にとってきた。そして今やっと『キュビズムの画家たち』を論ずる準備ができたように思うのである。

まずこの題名に注目しよう。アポリネールの名を今日キュビズムに結びつけている最大の理由は何と云っても彼が『キュビズムの画家たち』の著者であるからである。しかしわれわれが今まで見て来たように、アポリネールのキュビズムに対する態度は極めて複雑なものである。とすれば何故この題名がしかも一九一三年春、アポリネールがオルフィスムという名称を発明し、明らかにキュビズムへの分離を表明している時期に（「現代絵画の新傾向のうちで最も重要なのは、ピカソのキュビズムとドゥローネーのオルフィスムである」<sup>注⑧</sup>）「キュビズムが死んだとすれば、キュビズム万才。オルフェの時代がはじまるのだ」<sup>注⑨</sup>）つけられたのかという疑問が当然のことながらわくであらう。だが今日この疑問は極めて簡単に解けてしまったと云える。一言で云えばこの題名は彼がつけた題名ではなかったのである。

アポリネールが彼の美術批評を刊行しようと考えたのは一九一二年の春のことであった。そのとき彼が考えた題名は『美的省察——新しい画家たち』である。この計画が実現されるのは結局一年後の一九一三年三月なのだが、そのときもアポリネール自身が自らの著書に与えた題名は『美的省察——キュビズムの画家たち』というものであった。つまり『キュビズムの画家たち』というのはあくまでも副題でしかなかったのである。この間の事情はアポリネール自身が後に、マドレーヌ・パジェスに宛てた手紙のなかで次のように説明している。<sup>注⑩</sup>「私は、『美的省察——キュビズムの画家たち』という題名のちょっとした本を書きました。しかし副題であるべきはずの二番目の方が一番目のよりずっと大きな活字で印刷されてしまい、かくして題名になってしまったのです。」事実初版においては『美的省察』という文字が各ページの上辺に印刷され、『キュビズムの画家たち』という文字は表紙にしかない。

本の題名はきわめて重要なものであろう。題名によって人はその内容までをも推しはかろうとするからである。

とすれば、『美的省察』から『キュビズムの画家たち』への変更は（多分、本の売れ行きを考えた出版社の配慮なのであろうが）この本の運命を変えたと云えよう。アポリネール自身がいかに「誤ちは特に私の本をキュビズムの普及のための著作だと考えていることにあります。そうではないのです。それは『美的省察』であって、それ以外の何物でもないのです」<sup>註⑥</sup>と抗弁しようとも、その後の読者はその題名を信じて疑わず、この本のなかにキュビズム、及びキュビズムの画家たちについての解説をしか求めようとしなかったのだ。この手紙そのものがすでにその証拠と云えるであろう。

しかしこの本がアポリネールの美的省察であり、それ以外の何物でもない以上、われわれがそのなかにキュビズムの理論、その解説といったものを求めても無駄なことなのだ。そしてすでに見てきたアポリネールのキュビズムに対する態度は、そのことを十分に肯定し、納得させてくれるものであったし、この本の内容もまたそうなのである。

さて『キュビズムの画家たち』は大きく二部にわけられる。第一部は公絵画についてと題され、I～VIIの七つの章からなる。第二部は公新しい画家たち（公キュビズムの画家たち）ではないことにあらためて注意しよう）であり、ピカソ、ジョルジュ・ブラック、ジャン・メッツァンジュ、アルベール・グレーズ、マリー・ローランサン、ジュアン・グリ、フェルナン・レジュ、フランシス・ピカビア、マルセル・デュシャン等の画家が、そして公補遺としての彫刻画デュシャン・ヴィヨンが論ぜられ、最後に短い公覚え書きがつけられている。

これらの各章、各論の成立は単純なものではない。すでにこの小論に引用したいくつかの批評文について、私はそのたびに後に『キュビズムの画家たち』に含まれるものとして指摘したが、そのことが示すようにこれらの各



章、各論はわれわれが検討してきた一九〇五年から一九一三年に至る長い期間にわたる美術批評からそのエッセンスを拾いあげ、再構成したものである。したがって、何度もうり返すことになるが、この点からもそこにアポリネールのキュビスム一辺倒の態度を見出すことは無理なのであり、題名の矛盾は明らかと云わねばならない。

以下簡単にその構成と論旨を見てみよう。第一部はすでに述べたように、絵画についてであり、文字通りアポリネールの美的省察である。

“Ⅰ”は先にその要点を引用した一九〇八年の「現代美術クラブ」展のカタログに「造形の三つの本質」と題されて載せられた評論の再録である。(今回はタイトルなし)。その内容についてはすでに述べたのでくり返さないが、アポリネールがここに一九〇八年の評論をそのまま使用したことは(長さからすると第一部全体の約<sup>1</sup>/<sub>3</sub>を占める)、彼がこの評論に大きな価値を認めていたことを示している。一九一六年アンドレ・ブルトンに宛てた手紙のなかでアポリネールは『キュビスムの画家たち』にふれながら「私はいくつかの章が、特に序文とピカソ論が好きです。」と書いているが、(この本に序文はないのだから、それをこの“Ⅰ”だと考えることはごく自然なことであろう)このことを裏書きするものと云えよう。彼はこの評論に彼自身の美学の一貫して変わることのない根本思想が含まれていると考えた。そしてその思想とはキュビスムといったある一つの理論にしばらくはとどまることなく、彼の造形美術、ひいては芸術一般についての理想でもあったのである。

“Ⅱ”は一九一二年二月の「ソワレ・ド・パリ」誌の評論(「現代絵画の主題について」)に手を加えたものである。「似ている」ということは、すでになんの重要性をも持たなくなっている。なぜなら、芸術家にとって、すべては、真実、つまり芸術家が発見していないまでも想像している、より高い次元の自然というものの必然性に捧げられているからである。主題はもはや問題とはならない。なったとしても、ほんの僅かだけなのである。……

新しい芸術は純粹絵画となろう。……新しい画家はその讀美者たちに、不均斉の光のハーモニーによつみもたてられされる芸術的感動をあたえるであらう。<sup>注④</sup>これらの文章は表現こそ違え、「I」に述べられた思想と同じものと云うことができる。ただ純粹絵画という述語は(概念はすでにあったと云えるが)「I」(つまり一九〇八年の評論)にはなかったものである。われわれはそこにドゥローネーの影を見ないわけにはいかない。<sup>注⑤</sup>

「III」～「VI」は一九一二年四月号(「新しい絵画——美術についての覚え書」)、五月号の評論をそれぞれ改変したもので、四つの章にわけられてはいるが各々がごく短いもので、すべてが新しい絵画、芸術を擁護したものである。そのうち「III」では新しい絵画の幾何学的傾向が、「VI」ではその集团的、流派的傾向が弁護される。「IV」と「V」は現代芸術の擁護である。アポリネールは云う。

「偉大な詩人、偉大な芸術家の社会的機能は、自然が人間の眼にたいして装っている外観を、たえず変革することにある。

詩人や芸術家がいなければ人間はたちまち自然の單調さに飽きてしまうことであらう。自然にみられる秩序も、所詮、芸術の生み出したものにほかならぬ以上、すみやかに消滅してしまうのだ。あらゆるものが混沌のうちに崩壊する。もはや季節も、文明も、思想も、人間性も、生そのものすらも存在しない。ただ無力なる暗黒の、永遠の支配が始まるだけなのである。

詩人と芸術家は力をあわせて時代の姿を決定し、未来は彼らの意見に素直にしたがうのだ。」

だがこの芸術家の使命も今やわれわれにとつては目新しいものではないはずである。やはりこれも程度の差こそあれ、「I」の思想の姿を変えた表現なのである。

われわれは以上のことから「I」～「VI」までの各章は、同じ思想、主題による変奏曲<sup>ヴァリエーション</sup>なのだと結論づけられよ

う。そしてその思想はアポリネールがすでに一九〇八年の「造形の三つの本質」(したがってその芽ばえは一九〇七年の「マチス論」にすでに見られる)以来変わることなく持ち続けて来たものなのである。こう考えるとき、われわれはこの「I」~「VI」までの部分にキュビズムという言葉が一度も使われていないことにもはや驚きはしない。むしろそれはわれわれにとつて、今や当然のことですらあるだろう。

「VII」はしかし趣が異なっているように見える。アポリネールはここではじめてキュビズムを正面からとりあげる。彼は簡単なキュビズム小史(「一九一二年九月記す」と彼自身の註がある)を書いたあとで、キュビズムを次のように規定し、分類する。

「キュビズムを古い絵画から峻別するものは、それが模倣の芸術ではなく、創造にまで到達しようとする構想の芸術である点に認められる。

.....

かつてわたしはキュビズムを四つに分けたが、今日でも、キュビズムには四つの流れが判然と現われている。そのうちの二つは類似していて、ともに純粹であるといえる。

公科学的キュビズム<sup>注⑥</sup>は、この純粹な流れの一つである。これは、視覚的現実ではなく、知覚的現実にもとづく諸要素で、新しいものの全体を描く芸術なのだ。.....

最初の科学的な絵をみた人々をあれほど驚かせたのは幾何学的構図だったが、この構図は、本質的な現実を高度の純粹さをもって定着し、さらに、逸話風な視覚上の偶有性を排除するというすぐれた特徴をもっているのである。

この派に属する画家は、ピカソ、彼の輝かしい芸術は、またキュビズムのもう一つの純粹な流れにも属している。それから、ジョルジュ・ブラック、メッツァンジェ、アルベール・グレーズ、ローランサン嬢、ジュアン・グリ。

《物理的キュビズム》は、ほとんど視覚的現実にもとづく諸要素で、新しいものの全体を描く芸術である。しかしながら、この芸術も構成の原理にしたがっている点で、キュビズムのなかに数えられる。……

この流れをつくりだしたのは物理的画家であるル・フォコニエなのだ。

《オルフェウスのキュビズム》は、近代派絵画のもう一つの大きな流れである。これは、視覚上の現実にはなく、完全に芸術家によって創造され、強力な現実性を賦与された現実にもとづく諸要素で、新しいものの全体を描く芸術なのだ。だからオルフェウス派の芸術家の作品は、純粋な美的快楽と、五官に訴える構成と、崇高な意味、つまり主題とを、同時に示さねばならないわけである。これは純粋芸術のあらわれなのだ。ピカソの作品の輝きは、ロベール・ドゥローネーが独自の立場から発明したこの芸術をも含んでいる。この派で他に活躍しているのは、フェルナン・レジェ、フランシスコ・ピカビア、マルセル・デュシャンなど。

《本能的キュビズム》は、視覚上の現実ではなく、本能と直観が芸術家に暗示する現実にもとづく諸要素で、新しいものの全体を描く芸術であって、かなり以前からオルフィスム的傾向をおびてきている。だが本能派の芸術家には、明晰と芸術的信念が欠けているようだ。したがって、本能的キュビズムのなかには、ひじょうに沢山の芸術家が数えられるわけである。<sup>注④</sup>フランス印象主義から生れたこの運動は、いまではヨーロッパ全土に拡がりつつある。」

だがこの分類は「キュビズムの理解に重大な悪影響をもたらした」とエドワード・F・フライは云う。<sup>注⑤</sup>たしかにここにアポリネールが分類した四つの「傾向は、その芸術家たちの実際の相違とは、ほんの皮相的な関係しかないのである」。だからわれわれがこの分類をうのみにするとすれば大変な誤解をすることになる。第一、詳細に読んでみるならば、これは分類ですらないであらう。特に《本能的キュビズム》などという名称はそれ自体まことに奇妙なものといわねばならない。それはキュビズムの理論とは何の関係もない。それにピカソの名が二つの流れに顔

を出すのも、厳密な分類だというのなら、おかしいことであろう。アポリネールの意図はキュビズムの分類にあるのではない。キュビズムの理論の解説にあるのではない。彼のこの分類での主眼はドゥローネーの芸術にあるのであり（それは誰の目にも明らかであろう。そのためにピカソが二度登場しなければならなかったのだ）、結局は彼が「是認するすべてのアヴァン・ギャルドの画家たちを、適切とはいえない用語で弁護したもの」<sup>注50</sup>であったのである。そのことはキュビズムに対する彼の規定「模倣の芸術ではなく、創造にまで到達しようとする構想の芸術」、さらにはこの章をしめくくる次のような言葉、

「わたしは今日の芸術を愛している。なぜなら、わたしはなによりも光を愛するものであるし、すべての人びともまたなによりも光を愛しているからだ。火を発明したのは人間なのである。」

に「I」～「VI」の主題との類似を認めるとき、さらにはつきりとするように思われる。

したがってわれわれのこの章についての結論もまた次のようなものである。一見キュビズムの解説のように思えるこの「VII」も実はアポリネール自身の美的省察に他ならない。

以上見てきたように『キュビズムの画家たち』第一部は、その偽りの題名を取り去ってみるならば、アポリネール自身が云うようにまさに美的省察であり、それ以外の何物でもなかったのである。

第二部についても同じことが云えよう。第二部公新しい画家たち※にとりあげられた十人の画家、彫刻家たちのこれは伝記でもなければ、技術的な解説でもない。われわれは先に一九〇五年の「ピカソ論」一九〇七年の「マチス論」一九〇八年の「ブラック論」を引用したが、ここにあるのは（「ピカソ論」はその全部が、「ブラック論」はその一部が再録されている）それらの公理※で書かれた公新しい画家たち※についてのアポリネールの美的省察なのである。



われわれは今、その成立からもまた内容からも『キュビズムの画家たち』（いまやこの名はふさわしくないのだが、現在こう呼ばれている以上それにしたがうしかない）が、キュビズムの理論の解説書、キュビズムの画家たちの紹介の書ではないことを知った。われわれはそのことを嘆くべきなのだろうか。そしてこの書物の価値が減じたと考えるべきであらうか。勿論そうではあるまい。『キュビズムの画家たち』から『美的省察』への変更、さらに云えば復権は、まずわれわれにこの書物が何よりもアポリネールの作品であることを、『アルコール』『カリグラム』といった作品と同列におかれるべき作品であることを教えてくれる。そしてこれが作品である以上、アポリネールの美術批評は「全く彼の個人的問題を提起しているだけだ」というある美術史家<sup>注⑤</sup>の嘆きは、むしろこの作品に対する讃辞といふべきであらう。アポリネールはあくまでもアポリネールだったのである。彼はあくまでも自分に忠実であった。詩人アポリネールは美術批評という名の下に彼自身の芸術論を、詩論を（彼がしばしば絵画と云わずに芸術と云い、画家の代りに芸術家と書くことに注目しよう）展開したのである。そしてこの『キュビズムの画家たち』こそアポリネールが一九〇五年から一九一三年にわたる長い期間に自分のなかで育成したその成果だと云えるのだ。

『キュビズムの画家たち』は一個の作品である。われわれはそこにアポリネールの美的省察を読み、アポリネールの詩人の魂が息づく幾多の画家論を読もう。キュビズムの歴史をはなれて。

注

\* アポリネールのテクストは『Guillaume Apollinaire; Œuvres Complètes (4 volumes, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, Balland et Lecat, éditeur 1965~66)』を用いた。O.C. は略す。

- ① Guillaume Apollinaire: 『Chronique d'art (1902~1918)』 (Textes réunis, avec préface et notes, par L.-C. Breuning, Gallimard 1960) O.C. IV p. 57~454 に本文のみ再録。
- ② Guillaume Apollinaire: 『Les peintres cubistes』 (Texte présenté et annoté par L.-C. Breuning et J.-Cl. Chevalier, "La collection Miroirs de l'art", Hermann, 1965)
- ③ 三つの記事とは「ルヴァ・ブランシヤ」誌五月一日号の「ベルリンのベルガムン」十月十一日付「ワーゴペン」紙の「デッセルドルフの博覧会」及び同紙十二月十三日の「ニールンベルクのドイツ美術館」である。O.C. IV. pp. 56~61 アポリネールはこれらの記事を、ある貴族の娘の家庭教師として滞在していたドイツで書いたものである。ちなみにこのドイツ旅行はアポリネールに大きな影響を与えた。
- ④ M.J. Dury: 『Guillaume Apollinaire: Alcools』 (S.E.D.E.S. 1964) Tome II p. 178. 『Les banalités sont ap-parentes.』
- ⑤ 「Picasso, peintre et dessinateur」*La Revue immoraliste*, avril. O.C. IV p. 64.
- ⑥ 「Les jeunes: Picasso, peintre」*La Plume*, 15 mai. O.C. IV p. 65.
- ⑦ 「De Michel-Ange à Picasso」*Marches de Provence*, février O.C. IV p. 225
- ⑧ 註⑥参照。引用文中「」は一九〇五年の評論の部分、( ) は『キビュスムの画家たち』所収のもの。傍点は、前者から( )への変更を示す。渡辺一民訳、紀伊国屋書店『アポリネール全集』
- ⑨ André Breton: 『Les Pas perdus』 (Gallimard, 1924) p. 38. なおブルトンが引用している部分は「抱かれたこともないこの子たちは沢山のことを知っている、お母さん、うんと可愛がってね」、「もう愛されることもないその女たちは憶い出にふけている。今日、彼女たちはそのはかない幻想にすっかり心を奪われてしまった。」及び「寝台の傍らに脱ぎすてられた女の靴は、やさしい急きこみを仄めかしていた。」の三ヶ所である。
- ⑩ 「ピカソは一九〇七年春、斧で四角に切り取られたような『アヴィニョンの娘たち』を完成したが、荒々しく単純化さ

れ、デッサンだけで構成された、明暗のないこの絵の右側の部分は、歴史的に見てキュビズムの発祥を示すものである。」

『近代絵画事典』(紀伊国屋書店) p. 64

- ⑪ フォーヴィスムの誕生は一九〇五年、マチスを中心にサロン・ドートンヌに集まった12人の画家たちの作品にさかのぼる。しかしその名が与えられたのは翌一九〇六年のサロン・デ・ザンデバンダン展である。

- ⑫ 「Le Salon d'Automne」 *Je dis tout*, 19 octobre 1907. O.C. IV p. 76 『Le fauve des fauves』

- ⑬ 「Henri Matisse」 *La phalange*, 15 décembre 1907. O.C. IV p. 84 阿部良雄訳『アポリネール全集』(紀伊国屋書店) p. 861

- ⑭ 「Les Trois Vertus plastiques」 *Catalogue de la III<sup>e</sup> Exposition du «Cercle de l'Art moderne» à l'hôtel de ville du Havre*, juin 1908. この序文は後にそのまゝ『キュビズムの画家たち』の『新しい絵画について』のなかの「I」となる。引用文中の「」は一九〇八年のみにある部分。渡辺一民訳『アポリネール全集』(紀伊国屋書店) p. 139

- ⑮ ブラックは一九〇七年アポリネールの紹介でピカソと知り合った。そして「アヴィニョンの娘たち」をピカソのモンマルトル、ラヴィニャン街二三番地の『洗濯船』のアトリエで見る。ここからブラックのキュビズムの探求がはじまるのである。アポリネールによればキュビズムの名の起りは一九〇八年秋、マチスがブラックの絵を見て冗談まじりにつけたものだというが直偽は明らかではない。一般に知られるようになったのはこのときからである。

- ⑯ モーリス・セリュラス『キュビズム』…西沢信弥訳(「文庫クセジュ」白水社) p. 46

- ⑰ 「George Braque」 *Préface au Catalogue de l'exposition Braque du 9 au 28 novembre 1908*, chez Kahnweiler. O.C. IV p. 95.

- ⑱ Correspondance à Roger Allard, 17-9-1918. O.C. IV p. 902.

- ⑲ 「Prenez garde à la peinture ! Le Salon des Artistes indépendants 6000 toiles sont exposées」 *L'Intransigeant*, 19 mars. O.C. IV p. 109.

- ⑳ Ibid.: p. 110.

- ㉑ 「Le Salon d'Automne」 *Poésie*, automne. 1910 O.C. IV p. 154.

- ㉒ 註⑰参照 p. 50

- ㉓ アンリ・ルソー(税関吏ルソー)(1844-1910)もアポリネールが熱烈に擁護した一人だった。後に『キュビズムの画家たち』のマリー・ローランサン論のなかに含まれるこの追悼文にはこの純朴な画家へのアポリネールの愛情があふれている。



- ②⑤ 「Les Indépendants」 *L'Intransigeant*, 20 avril. O.C. IV p. 184
- ②⑥ Ibid.: 21 avril. p. 188.
- ②⑦ Ibid.
- ②⑧ Correspondance à Ardengo Soffici, 8 décembre 1911. O.C. IV p. 757.
- ②⑨ アポリネールがマリー・ローランサンと識りあったのは一九〇七年五月、クロヴィス・サゴ画廊のピカソの個展であった。以後アポリネールはマリー・ローランサンに夢中になる。この恋愛から彼の数々の詩が(特に「ミラボー橋」)生れたのは周知の通りである。
- ③② Correspondance à André Breton, 14 février 1916. O.C. IV p. 875.
- ③③ [Préface]: *Catalogue du VIII<sup>e</sup> Salon annuel du Cercle d'Art «Les Indépendants» au Musée moderne de Bruxelles*, du 10 juin au 3 juillet. O.C. IV p. 208.
- ③④ 「Le Salon d'Automne, Avant le premier vernissage」 *L'Intransigeant* 10 octobre. O.C. IV p. 218.
- ③⑤ 註①⑦参照 p. 51
- ③⑥ 同右。
- ③⑦ 註②⑧参照。
- ③⑧ 新印象主義 (néo-impressionnisme) はスーラ、シニャック、およびふたりの理論への賛同者たちによる運動で、印象派の画家たちが直観的に使用した色彩を科学的に研究し、色調を体系的に分析することを主張した。
- ③⑨ 「Les Salons des Indépendants」 *L'Intransigeant*, 19 mars. O.C. IV p. 238.
- ③⑩ 「Les «Indépendants», Les Nouvelle Tendances et les artistes personelles」 *Le petit bleu*, 20 mars. O.C. IV p. 245.
- ③⑪ アポリネールがはじめてオルフィスムなる語を用いたのは一九二二年十月十一日、彼がセクション・ドール展で『キュービスムの四つの流れ』L'Ecartèlement du Cubisme と題して講演したときである。
- ③⑫ 「La Peinture moderne」 *Der Sturm*, février 1913. O.C. IV p. 281.
- ③⑬ 「Le Salon des Indépendants」 *Monjoie!* 29 mars 1913 O.C. IV p. 311.
- ③⑭ 「Tendre comme le souvenir」 O.C. IV p. 491.
- ③⑮ Correspondance à Ardengo Soffici, 4 juillet 1913. O.C. IV p. 759.

- ④ Correspondance à André Breton, 16-9-16. O.C. IV p. 878.
- ④⑤ 以下『キュビズムの画家たち』からの引用はすべて『Les peintres cubistes』O.C. IV p.p. 13~54<sup>4</sup> 訳は『アポリネール全集』(紀伊国屋書店) 渡辺一民訳による。
- ④⑥ アポリネールは一九二二年二月ドイツの雑誌 *Der Sturm* に「Réalité, peinture pure」と題した論文を発表し、そこにドゥローネーの美学を紹介している。O.C. IV p. 276.
- ④⑦ 註③参照。
- ④⑧ アポリネールは『キュビズムの画家たち』の最後の〈覚え書〉のなかで、それぞれの流れに属するその他の画家たちを列挙しているが、それによるとこの派にはアンリ・マチス、ルオー、アンドレ・ドラク、ラウル・デュフィ、シャボール、ジャン・ピエ、ヴァン・ドンゲン、セヴィリニ、ボッツィオーニなどが属すとしている。しかし彼らをはたしてキュビストと呼べるであろうか。
- ④⑨ エドワード・F・フライ『キュビズム』…八重樫春樹訳(美術出版社) p. 175
- ⑤⑩ 同右。
- ⑤⑪ 同右。 p. 63